

# KUNST UND ETHIK

Michael Kausch

## 1.

Die Beziehungen der früher tendenziell als mehr oder weniger autonom erfahrenen und betrachteten Kunst zu anderen Bereichen des soziokulturellen Systems wurden in den vergangenen Jahrzehnten in zahlreichen Untersuchungen behandelt. Dies betrifft die Interdependenzen mit den verschiedenen Gebieten der Geschichte und Einflüsse der Naturwissenschaften, aber auch Bezüge zur Theologie und Philosophie. Die Perspektive eines Teilgebietes der letzteren fand jedoch offenbar vergleichsweise wenig Interesse: Gemeint ist jene der Ethik.<sup>1</sup> Dieser Befund erscheint einerseits erstaunlich, da sich diese Disziplin bereits in den Anfängen der abendländischen Philosophie im griechischen Denken neben Fächern wie Ontologie, Metaphysik und Erkenntnistheorie entwickelte. Bis weit in die Neuzeit hinein waren das Gute und Schöne bzw. die Bereiche der Ethik und der Ästhetik in philosophisch-theoretischer Reflexion wie in künstlerischer Praxis eng miteinander verbunden. Trotz dieser Tradition vollzog sich jedoch in der Philosophie spätestens mit Kant und in der Kunst mit dem Beginn der Moderne eine weitgehende Trennung, die sich vor allem auch ideologisch verfestigte. Daran hat auch die in den letzten Jahren zu beobachtende und auf den zunehmend gefährdeten Zustand von ökologischer Lebensbasis und Gesellschaft zurückzuführende Renaissance ethischer Reflexion kaum etwas geändert. Dies gilt nicht in gleichem Maße für die künstlerische Praxis, wo ethische Inhalte in einer teilweisen Abkehr von der auf die Tradition des *l'art pour l'art* zurückgehende Position ästhetischer Autonomie des Kunstwerks Eingang und Gestaltung fanden. Das betrifft vor allem die konzeptuell geprägten Richtungen; für den deutschen Bereich ist hier etwa Joseph Beuys zu nennen. Die mit dieser Konzeption des Kunstwerks verbundenen Charakteristika und Probleme auf der Seite der formalen und der Gesamtstruktur werden an späterer Stelle untersucht.

---

<sup>1</sup> Das Thema wurde zwar von vielen Autoren tangiert bzw. in ihre ästhetischen Untersuchungen integriert, aber kaum selbständig behandelt. (z.B. Adorno, Gehlen, Sedlmayr, Danto etc.)

## 2.

Bereits der einleitend dargestellte Befund läßt deutlich werden, daß zwischen den Bereichen der Ästhetik und der Ethik ein Spannungsfeld von Gemeinsamkeit und Polarität besteht. Diese Tatsache, die, wie noch weiter unten auszuführen sein wird, letztlich anthropologisch begründet ist, zeigt sich nicht zuletzt in der wechselvollen Geschichte der Ästhetik und deren unterschiedlicher Vorstellungen beziehungsweise Begriffe des Schönen. Aus diesem Grund soll hier zunächst eine abrißmäßige historische Untersuchung der Thematik an den Anfang gestellt werden.<sup>2</sup>

Die nicht nur in Bezug auf die vorliegende Thematik vielleicht wichtigste und folgeschwerste Basis der Tradition der abendländischen Ästhetik (und nur diese soll im wesentlichen dieser Untersuchung zugrunde gelegt werden) ist die platonische Tradition der Kalokagathie, die auf der Vorstellung einer unauflöselichen Verbindung des Schönen mit dem Guten (und Wahren) und deren Herleitung vom Göttlichen beruht.<sup>3</sup> Bei dieser Konzeption ist jedoch gerade für den Bereich der Ästhetik eine zwar weniger metaphysisch-theoretische als vielmehr kunsttheoretisch-praktische Unterordnung der Idee des Schönen unter die dem Göttlichen am nächsten stehende Leitidee des Guten von Bedeutung. Der platonische Schönheitsbegriff zeigt eine moralistische Färbung; denn nach der Überzeugung des Philosophen sind die höchsten Güter moralische. In diesem Zusammenhang ist auch wesentlich, daß der antike Schönheitsbegriff im Allgemeinen und der platonische im Besonderen weiter gefaßt waren als vor allem der neuzeitliche: Für Platon liegt die größte Schönheit im Kosmos, nicht in der Kunst. Dementsprechend gelten ihm als Kriterien guter Kunst die Richtigkeit im Sinne der Übereinstimmung mit den Gesetzen der Welt und die Nützlichkeit im Sinne der Charakterbildung. Malerei und Plastik werden der Kategorie der nachahmenden bzw. nachbildenden Künste zugeordnet. Platon lehnte insbesondere das Streben nach Neuheit und den Subjektivismus in der zeitgenössischen Kunst ab. Dabei dachte

---

<sup>2</sup> Zahlreiche Hinweise dazu finden sich in dem für die Geschichte der Ästhetik grundlegenden Werk: Tartarkiewics, Wladyslaw: Geschichte der Ästhetik, 3 Bd., Basel 1979-1987. Siehe auch: Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie – Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.

<sup>3</sup> Ohne Zweifel hängt diese Auffassung unter anderem auch mit dem griechischen Menschenbild und seiner soziokulturellen Grundlage zusammen.

er etwa an die damals moderne Illusionsmalerei; doch selbst wenn die Kunst die Realität nicht deformiert, bildet sie nach der platonischen Metaphysik nur die Oberfläche der Dinge nach. Bekanntlich verbannt Platon den (abbildhaft tätigen) Künstler aus dem idealen Staat, da er nur Abbilder des sinnlichen Scheins erzeuge und dem Betrachter die Wahrnehmung des Ideellen um eine weitere Stufe verstelle. Auch hier wird die Dominanz des Ethischen und letztlich des metaphysischen Idealismus deutlich.

Bereits Aristoteles brach mit der Konzeption seines Lehrers: er unternahm eine Systematisierung, Abänderung und Ergänzung von Platons Einfällen zur Ästhetik. Aristoteles richtete seine ästhetischen Anschauungen weniger an einer Metaphysik aus, sondern gewann sie aus den künstlerischen Phänomenen. Seine berühmte Katharsistheorie, die heute zumeist im Sinne einer Reinigung des Geistes von Gefühlen interpretiert wird, bezieht sich auf die Kunstgattungen des Dramas, der Musik und des Tanzes; in seinen Schriften ist jedoch nie davon die Rede, daß auch die bildenden Künste diese Wirkung haben könnten. Ziel der Kunst ist nach Aristoteles jedoch nicht nur der psychohygienisch-moralische Aspekt der Reinigung von Gefühlen, sondern auch die Hervorbringung von Annehmlichkeiten und Zerstreuung. So trägt sie zur Verwirklichung des höchsten Zieles, des Glückes, bei.

Kunst trägt also – Aristoteles nennt explizit die Musik – zur moralischen Vervollkommnung bei; dies ist aber nicht ihre einzige oder wichtigste Funktion. Im Gegensatz zu Platon spricht Aristoteles der Kunst eine Autonomie gegenüber Moral und Naturgesetzen zu: es gibt für ihn eine künstlerische Wahrheit, die sich von der ontologischen unterscheidet. Von den drei von ihm aufgestellten kunstkritischen Beurteilungskriterien, dem logischen, ethischen und künstlerischen ist nur das letztere absolut. Damit wird deutlich, daß im ästhetischen Denken Aristoteles Individualismus und Autonomiegedanke der neuzeitlichen Konzeption von Kunst bereits grundgelegt sind.

Neben der platonischen und der aristotelischen Position gab es mehr oder weniger alle anderen theoretisch möglichen wie etwa die der Sophisten, die den Zweck des Schönen in der Annehmlichkeit sahen, die der Stoiker, die das ästhetisch Schöne mit dem moralisch Schönen identifizierten, und die der Epikureer, die dem Schönen jeden Wert absprachen.

Nicht die aristotelische, sondern die platonische Konzeption sollte die Entwicklung der Ästhetik bis ins Mittelalter (und darüber hinaus) im wesentlichen bestimmen; dies gilt gerade für die Verbindung mit der ethischen Kategorie. Als Vermittler ist vor allem Plotin zu nennen, der die metaphysische Bedeutung des Schönen gegenüber Platon noch stark aufwertete. Plotin sieht im Sinnlich-Schönen den Widerschein des Übersinnlich-Schönen; so ist das Schöne für ihn die vollkommenste Eigenschaft, ja die einzige Vollkommenheit der

sinnlichen Welt, weil es die einzige Verbindung zur vollkommenen Welt darstellt. Damit wird das Schöne zum exklusiven Organon der Vermittlung von der sinnlichen Welt zum Transzendent-Göttlichen, das aber zugleich das Gute ist.

Die grundlegenden Anschauungen der antiken Ästhetik wurden im wesentlichen durch das Mittelalter übernommen. Freilich gab es auch Weiterentwicklungen bzw. Akzentverschiebungen: Das Schöne umfaßt nach den Grundprinzipien der mittelalterlichen Ästhetiker über das Sinnlich-Schöne hinaus auch das Geistig-Schöne, das sich fast ausschließlich mit dem Moralisch-Schönen deckt. Daher werden der Kunst moralische, religiöse, erzieherische, aber weit seltener ästhetische Ziele gesetzt. Die Welt wird als schön angesehen, weil sie nach christlicher Lehre ein Werk Gottes ist. Doch gibt es Probleme bei der Beurteilung dieses welthaften Schönen; denn das Sinnlich-Schöne gilt als unvollkommen, da es auch negative Reaktionen wie Neugierde und Begehrlichkeit erweckt. Die Schönheit beruht nach der für die Ästhetik des Mittelalters konstitutiven Lehre des Pseudo-Dionysios auf Harmonie (Proportion) und hellem Glanz - *consonantia* und *claritas* -, was eine Verbindung des klassischen und des neuplatonischen Schönheitsbegriffes darstellt. Das Mittelalter hält am objektiven Schönheitsbegriff der Antike fest.

Nach Augustinus ist es Aufgabe der Kunst, die Spuren des Schönen in der Wirklichkeit aufzudecken und in ihren Gestaltungen zu verstärken; allerdings erfolgt aufgrund der Dominanz der moralischen Kategorie letztlich ein Rückzug auf die geistige Schönheit. Einen in der künstlerischen Gestaltung vorliegenden Abfall von der erkannten Wahrheit hielt die mittelalterliche Theorie für nicht gerechtfertigt. Die moralische Prämisse zeigt auch Auswirkungen auf die Kunsttheorie: So wird die Frage, ob sich die künstlerische Darstellung auf das Notwendige beschränken müsse oder darüber hinaus auch das Dekorative einbeziehen dürfe, im Verlauf des Mittelalters immer wieder virulent.

Wurden die Kategorien des Schönen und Guten zunächst als nahezu identisch behandelt, so findet sich bei Thomas eine begriffliche und ontologische Trennung; allerdings treten sie nach seiner Auffassung immer gemeinsam auf. Die dem subjektiven Pol zugehörigen ästhetischen Gefühle stehen zwischen den biologischen und den moralischen Gefühlen. Als objektive Eigenschaften des Schönen gelten ihm Helligkeit und Proportion; die letztere ist richtig, wenn sie der Natur, dem Wesen oder (aristotelisch:) der Form der Sache entspricht. Thomas grenzt die Bereiche der Kunst und der Moral auch dahingehend voneinander ab, als die Moral nach einem der gesamten Menschheit gemeinsamen, die Kunst aber immer nach einem besonderen Ziel strebe, nach diesem oder jenem Werk. Wie alles, was

der Mensch tut, müssen aber auch die Künste von religiös-moralischen Gesichtspunkten aus bewertet werden; doch verurteilt Thomas nicht grundsätzlich die Künste, die vor allem dem Angenehmen dienen. Aus metaphysischer Sicht ist die Kunst für ihn jedoch ein akzidentielles Phänomen: „omnes formae sunt accidentiales“.

Bleibt in der christlichen Kunsttheorie und Kunst also die pagane Verbindung zwischen dem sittlich Guten und dem ästhetisch Schönen erhalten, so erfährt diese doch eine Einschränkung bzw. Erweiterung in dem Sinn, daß nun – zumindest in bestimmten Fällen – das Häßliche zum Träger bzw. Symbol des Guten werden kann.<sup>4</sup> Dennoch bleibt die antik-griechische Vorstellung, daß eine ethisch hochstehende Persönlichkeit einen schönen Körper besitzen müsse, in modifizierter Form auch im Mittelalter erhalten. Moralisch als negativ beurteilte Personen, wie zum Beispiel die Christus verhaftenden Soldaten, werden – zumal im späteren Mittelalter – als häßlich dargestellt.

Eine Veränderung gegenüber der antiken Auffassung ist auch hinsichtlich des Verhältnisses zur Natur festzustellen: brachte der antike Mensch der Natur theologisch und ästhetisch relativ wenig Interesse entgegen, so gilt sie dem christlich-mittelalterlichen Denken als Schöpfung Gottes, dessen Abglanz sie trotz ihrer erbsündlichen Gefallenheit trägt. Sie wird daher grundsätzlich positiv bewertet und sogar als Buch angesehen, in dem der Glaube die Schriftzeichen des Göttlichen zu lesen vermag.

Das Denken und die Kultur der Renaissance sind gekennzeichnet von einer Schwerpunktverlagerung vom theozentrischen Weltbild des Mittelalters in Richtung auf das anthropozentrische der Neuzeit – allerdings durchaus im Rahmen der christlichen Basis. Die Humanisten rezipierten die antike Philosophie, wobei vor allem Ethik und Gesellschaftslehre im Mittelpunkt ihres Interesses standen. Der weltanschaulich in zunehmendem Maß autonome Mensch schickte sich an, sein persönliches und gesellschaftliches Leben kraft eigenen Denkens neu zu gestalten.

Im Bereich der bildenden Kunst gehörten auch in der Renaissance bzw. der frühen Neuzeit die meisten Werke dem christlich-kirchlichen Kontext an. Ihre primäre Bestimmung war es daher, dessen Werte in anschaulicher Gestalt zu vermitteln. Diese inhaltliche Gebundenheit an ein überindividuelles weltanschauliches System ebenso wie die ethische Bestimmtheit liegt auch bei jenen Werken vor, denen humanistische Vorstellungen bzw.

---

<sup>4</sup> Aristoteles etwa lehnte die Darstellung des Häßlichen aus sozialpädagogischen Gründen ab, da es die herabziehenden Kräfte im Menschen fördere. Die Akzeptanz des Häßlichen in manchen Gestaltungen der mittelalterlichen Kunst hängt mit der Dominanz der Kategorie des Moralisch-Erzieherischen zusammen. Man denke etwa an die Darstellung des vom Aussatz befallenen Hiob, die als Bild des unbedingten Gehorsams gegenüber Gott verstanden wurde.

philosophische Systeme zugrunde liegen. Als Beispiel für ein synthetisches humanistisch-christliches Programm mit starker moralischer Ausrichtung seien Peruginos Fresken im Collegio del Cambio in Perugia erwähnt.

Im ästhetischen Denken der Renaissance setzten sich die mittelalterlichen Traditionen von Platonismus und Aristotelismus fort; die dritte Hauptrichtung folgte der Poetik des Horaz, in deren *Maxime des prodesse et delectare* die moralische Kategorie mit der hedonistischen gleich gewichtet ist.

In Florenz nahm Marsilio Ficino, das Haupt der sogenannten platonischen Akademie, die platonische bzw. neuplatonische Lehre wieder auf und formte auf der Basis des Christentums und unter Einbeziehung esoterischer Traditionen ein philosophisches Konglomerat, das sein künstlerisches Gegenstück im esoterischen Symbolismus Sandro Botticellis fand.<sup>5</sup> Nach Ficino sind das Schöne und die Kunst der Wahrheit und der Moral untergeordnet. Die Kunst hat die Aufgabe, das Wahre und Gute aufzuzeigen und darauf hinzuführen.

Nach Pico della Mirandola hingegen steht die Schönheit im Sinne Platons zwar zusammen mit der Weisheit und dem Guten an der Spitze der menschlichen Güter. Erstere gilt ihm jedoch als Hauptzweck der Kunst; daraus folgt, daß diese andere Ziele verfolgt als die Religion und die Moral.

Eine andere Auffassung, die sich bereits bei Piero della Francesca findet und im künstlerischen Denken Leonardos ihren Höhepunkt erreicht, sieht in der Kunst (der Malerei) ein Instrument wissenschaftlicher Naturerkenntnis. Für Leonardo erreicht Kunst mehr als die Wissenschaft: sie erkennt nicht nur die quantitativen Verhältnisse, sondern auch die qualitativen Eigenschaften<sup>6</sup>. Auch hier liegt mit dem Primat der Erkenntnis letztlich jener des Wahren gegenüber dem Schönen vor.

Insgesamt kann heute wohl gesagt werden, daß die klassische Renaissance in vieler Hinsicht in der Tradition des christlichen Mittelalters verblieb, diese jedoch eine neue Verbindung mit jener der Antike einging. Festzuhalten ist die gegenüber dem Mittelalter gestiegene Bedeutung der künstlerisch-ästhetischen Seite des Kunstwerks, was dessen Struktur, Produktion und Bewertung betrifft. Ihr Eigenwert, der in der neuzeitlichen Entwicklung zunehmen wird, ist bis zur Hochrenaissance fest an die inhaltliche Basis gebunden bzw. ihr untergeordnet. Erst im Manierismus tritt in manchen Fällen das Phänomen des Ästhetizismus auf, bei dem der Wert des Schönen sich von jenem des Guten gelöst hat und nun die überwiegende oder alleinige Basis des Kunstwerks darstellt.

<sup>5</sup> Nach der interpretatorischen Tradition, die insbesondere mit den Arbeiten Erwin Panofskys verbunden ist.

<sup>6</sup> Siehe moderne Überlegungen zum Verhältnis von ästhetischem und wissenschaftlichem Denken.

Im 16. Jahrhundert – vor allem in der 2. Hälfte – tritt in Ästhetik und Kunsttheorie die moralische Perspektive verstärkt hervor. Malerei und Dichtung wurden vielfach als Instrument der Philosophie betrachtet, mit dem Erkenntnis vermittelt werden kann. Die Dichtung galt als an die ungeschriebenen, aber bindenden Gesetze der Moral gebunden; Sittlichkeit und Wahrheit sind wesentliche Werte der Renaissancepoetik. Als Ziel der Dichtung wurden Nutzen, Freude, Erschütterung und die Besserung des Menschen angesehen. In Bezug auf den Nutzen der Dichtung stand allerdings eine moralistische einer hedonistischen Renaissancepoetik gegenüber. In der Poetik und der Rhetorik stritt man darüber, ob es wichtiger sei, zu gefallen, zu nützen oder zu ergreifen.

Eine eigenständige ethische Perspektive findet sich bei Francis Bacon: Nach ihm paßt die Dichtung die Dinge den menschlichen Bedürfnissen an, indem sie ihnen Schönheit, Harmonie, Mannigfaltigkeit und Größe verleiht, die sie aus sich selbst nicht haben. Sie verbessert die Geschichte, indem sie Gerechtigkeit einführt.

Eine anders geartete Veränderung des ethisch-ästhetischen Inhalt/Formgefüges ist im Zeitalter von Reformation/Gegenreformation und Barock zu beobachten: das Kunstwerk wird sowohl auf protestantischer als auch auf katholischer Seite verstärkt in den Dienst politisch-religiöser Propaganda genommen. Dies betrifft vor allem Werke der bildenden Künste, aber auch jener der Musik und der Literatur<sup>7</sup>. Als wichtige Ausformungen dieses Typus können für die Zeit der Reformation das geschnittene bzw. gestochene Flugblatt und für Gegenreformation bzw. Barock die Deckenmalerei<sup>8</sup> gelten. Vor allem beim Flugblatt ist eine radikale Verengung des ethisch-ästhetischen Inhalt/Formgefüges zu beobachten: Aus der umfassenden, philosophisch-metaphysischen Kategorie des Guten wird eine propagandistisch zugespitzte Lehrmeinung beziehungsweise ein Dogma, der die ästhetische Struktur im Sinne eines funktionellen Illustrationismus unterworfen wird. Sowohl die syntaktische als auch die semantische Komplexität – ein grundlegendes Kriterium für das qualitative Niveau des Kunstwerks, da es sich um notwendige, konstitutive Wesensbestandteile desselben handelt – gehen dabei weitgehend verloren.

In ähnlicher Weise ist die kirchlich – katholische Kunst des Barock von der Kategorie der persuasio bestimmt, in ihren herausragenden Schöpfungen allerdings niemals

---

<sup>7</sup> Hier wären natürlich an erster Stelle die Kirchenmusik oder auch das Jesuitendrama zu nennen.

<sup>8</sup> Die sakrale Malerei wurde im Sinne der vom Konzil von Trient eingeleiteten katholischen Bildreform neu bestimmt. Dies zeigt sich etwa in G. Paleottis *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* von 1582, wo das christliche Bild als angenehm (dilettevole), aber vor allem als nützlich (utile) und gut (onesto) definiert wird.

ausschließlich propagandistisch instrumentalisiert. Dies gilt vor allem auch für die Komplexität der ästhetischen Struktur.

Auch die Regeln der französischen Académie, in deren Lehren der Aspekt der Darstellung der Anschauungen des offiziellen politischen und religiösen Systems eine wesentliche Rolle spielte, beinhalten eine enge moralische Verbindung zwischen den Kategorien der Wahrheit und der Schönheit: Die Kunst beruht auf Erkenntnis und bringt Wahrheit zur Darstellung.

Moralische Ansprüche traten in der Poetik noch deutlicher hervor als in der Theorie der bildenden Künste. Die Poetiken des 17. Jahrhunderts verlangten von den Dichtern, daß sie Tugenden und gute Sitten lehren und damit dem Wohl des Staates und dem Glück des Volkes dienen sollten. Nach Jean Chapelain stellt die Dichtung individuelle Dinge und Ereignisse so dar, wie sie sein sollen. Es ist Ziel der Dichtung, die Menschen auf den Weg der Tugend zu führen. Auch Racine führt moralische Ziele der Dichtung an: Es sei die Pflicht jeden Schriftstellers, der öffentlich auftrete, die Gewalttätigkeiten und Schwächen der Menschen zu verurteilen und den Widerwillen gegen sie zu erwecken.

Auch in der Philosophie der Epoche bleibt die traditionelle Denkstruktur der Kalokagathie erhalten: Nach Thomas Hobbes ist das schön, was durch seine Erscheinung Gutes, häßlich, was durch seine Erscheinung Schlechtes verspricht. Bei Muratori hingegen ist die Verbindung bereits relativiert: Für ihn gibt es einerseits die autonome Dichtung, die Freude vermittelt, aber auch die der Ethik und Politik untergeordnete, die dem Nutzen dient. So unterscheidet Muratori auch drei Arten von Wahrheit: Die der Wissenschaft, der Kunst und der Dichtung. In ähnlicher Weise grenzt er auch zwei Arten von Schönheit voneinander ab: Die äußere, ornamentale Schönheit zielt auf die ausgewogene, anmutige Form ab, die innere sei gleichbedeutend mit Wahrheit und werde vom Intellekt erkannt.

Das Zeitalter der Aufklärung stellt auch für den Bereich von Ästhetik und Kunsttheorie einen Wendepunkt dar. Baumgarten begründete die Ästhetik als philosophische Disziplin und bestimmte die ästhetische Erkenntnis als *gnoseologia inferior*, als sensitive Erkenntnisform, die nicht aus dem logisch-rationalen Denkprozeß entsteht. Nach Baumgarten dient die Schönheit dem Genuß, dieser aber erweckt das Bedürfnis nach einer reineren Erkenntnis, womit die Verbindung zur Wahrheit und die moralische Relevanz hergestellt sind.

Die idealistische Position Shaftesburys steht noch in der klassischen Tradition: Der Künstler schafft das schöne Kunstwerk aus der intuitiven Schau des Göttlichen, denn die Schönheit ist Teil der göttlichen Welt. Die Kunst besitzt einen tieferen Wahrheitsgehalt als

die übrigen Dinge; Kunstbetrachtung ist daher Anschauung des Schönen und Wahren. Shaftesbury spricht vom „*moral artist, who can thus imitate the Creator*“, seine ethische und gesellschaftliche Funktion ist die eines „Lehrers der Menschheit“; dementsprechend vermittelt das Kunstwerk eine moralische Absicht.

Dieser Auffassung entgegengesetzt ist der Empirismus David Humes: Für ihn ergeben sich ästhetische wie auch moralische Urteile aus der physischen und psychischen Konstitution des Menschen und sind von seinem mehr oder weniger gut entwickelten Vermögen, Lust- oder Unlustgefühle moralischer bzw. ästhetischer Natur zu empfinden, abhängig. Trotz dieses naturalistischen Ansatzes, aus dem ein ästhetischer wie ethischer Relativismus gefolgert werden könnte, ergibt sich für Hume aus der Feststellung einer Gleichförmigkeit der gesunden menschlichen Konstitution doch eine konstante allgemeine Gültigkeit ästhetischer und moralischer Werturteile bzw. Prinzipien. Die Verbindung zwischen dem Guten und dem Schönen ist bei Hume also keine idealistische, sondern eine naturalistisch – physiologische. Die persönliche Kunstauffassung Humes war konsequenterweise auch klassizistisch.

In der Philosophie der französischen Aufklärung sind bezüglich der ethischen Bedeutung der Kunst die entgegengesetzten Positionen Diderots und Rousseaus von besonderem Interesse. Diderot sieht die Kunst als Trägerin einer moralischen Botschaft. Es sei ihre Aufgabe, „die Tugend angenehm zu machen, das Lasterhafte abstoßend und das Lächerliche auffällig zu gestalten“. Die Kunst vermittele zwischen Gefühl und Vernunft; es wird ihr also eine ausgleichende, harmonisierende Funktion zwischen diesen oft antagonistisch arbeitenden psychischen Grundfunktionen zugeschrieben. Diderots moralischer Anspruch beinhaltet auch die Forderung nach Wahrheit in der Kunst; die Voraussetzung für deren Vermittlung sieht er in der Naturtreue.

Im Gegensatz zu Diderots Auffassung der Kunst als positiver Kulturkraft steht die Ansicht Rousseaus, der im Rahmen seiner fundamentalen Zivilisations- und Kulturkritik bereits in seiner frühen Preisschrift, dem *Discours sur les sciences et les arts*, der Kunst eine den Menschen korrumpierende, ihn von seiner wahren Natur entfremdende Wirkung zuschreibt. Seine Kritik bezieht sich vor allem auf das Theater, das zumindest nicht zu einer Verbesserung der Sitten führe. Allerdings ist nach Rousseau auf dem Weg einer Naturästhetik die Entwicklung eines ästhetischen Gefühls im Menschen anzustreben, das in harmonischem Zusammenwirken mit dem moralischen eine gesunde, intakte humane Ganzheit hervorbringe. In diesem Sinne mißt Rousseau im *Emile* auch der anschaulichen Unterweisung in Fragen der Moral einen hohen Wert bei.

Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff des Schönen – zum Teil unter Bezugnahme auf ältere Vorstellungen wie vor allem jene des Pseudo-Longinus – von Philosophen wie Shaftesbury, Burke, Kant und Schiller durch den des Erhabenen ergänzt. Im Gegensatz zur traditionellen Auffassung des Schönen als eines harmonischen Gleichgewichts zielt der Begriff des Erhabenen auf die Erschütterung, aber auch Transzendierung dieser ästhetischen wie auch der menschlich-existenziellen Harmonie ab. Gerade in der Moderne wurde das Erhabene zu einer Leitvorstellung der Kunsttheorie und Ästhetik. Nach Kant wird das Innere des Menschen durch die Anschauung, Vorstellung bzw. das Gefühl des Erhabenen auf die Vernunft-Idee hinbewegt; diese Erfahrung steht in engem Zusammenhang mit der Bildung moralischer Vorstellungen bzw. Prinzipien.

Überhaupt nimmt Immanuel Kant die Schlüsselstellung dieses im 18. Jahrhundert einsetzenden Prozesses der Neubestimmung des Ästhetischen bzw. des Schönen ein; er unterzog diesen Bereich in seiner *Kritik der Urteilskraft* einer grundlegenden Analyse. Auch Kant grenzt die ästhetische von der rational-begrifflichen Erkenntnisform (dem Bereich der theoretischen Vernunft) ab und definiert: „*Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt*“<sup>9</sup>. Auch gegenüber dem Verhältnis zum Guten bzw. der Ethik (der praktischen Vernunft) wird eine strikte Grenze gezogen: Während das Geschmacksurteil interesselos sei, ist das Wohlgefallen am Guten zweckdienlich. Damit wird die traditionelle Verbindung des Schönen mit dem Guten – wenigstens auf dieser grundlegenden theoretischen und ontologischen Ebene – gelöst. Dennoch bleibt für Kant das Schöne das Symbol des Sittlich-Guten<sup>10</sup>, allerdings im Sinne einer Analogie.

Die Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen wurde jedoch von anderen Philosophen dieser Epoche ausführlicher behandelt und auch enger geknüpft. Johann Georg Sulzer war der Auffassung, die ästhetische Empfindung erfülle eine dynamische Funktion im Seelenleben des Menschen: sie wecke das moralische Bewußtsein und gebe den

<sup>9</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §9.

<sup>10</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 59. Dort heißt es:

*Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten; und auch nur in dieser Rücksicht (...) gefällt es, mit einem Anspruche auf jedes anderm Beistimmung, wobei sich das Gemüt zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneseindrücke bewußt ist, und anderer Wert auch nach einer ähnlichen Maxime ihrer Urteilskraft schätzt.*

(...)

*Die Rücksicht auf diese Analogie ist auch dem gemeinen Verstande gewöhnlich; und wir benennen schöne Gegenstände der Natur oder der Kunst, oft mit Namen, die eine sittliche Beurteilung zum Grunde zu legen scheinen. Wir nennen Gebäude oder Bäume majestätisch und prächtig, oder Gefilde lachend und fröhlich; selbst Farben werden unschuldig, bescheiden, zärtlich genannt, weil sie Empfindungen erregen, die etwas mit dem Bewußtsein eines durch moralische Urteile bewirkten Gemütszustandes Analogisches enthalten. Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltigen Sprung, möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt.*

Anstoß zum Handeln. In Herders Ansicht, daß der Betrachter bei der fühlenden Wahrnehmung einer antiken Skulptur wieder in den alten Gemütszustand seelischer Integrität gelange, klingt bereits Schillers Konzeption von der Heilung der individuellen und gesellschaftlichen Entfremdung durch den harmonisierenden Zustand des künstlerischen Spiels an. Auch Goethe befaßte sich mit den moralischen Aspekten des Ästhetischen in einem weiteren Sinn: so behandelte er in seiner *Farbenlehre* (6. Abteilung: *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*<sup>11</sup>) die psychologisch-moralische Wirkung der Farben.

Die in dieser Zeit mit Abstand systematischste und tiefgehendste Konzeption zum Gegenstand der Beziehungen zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen hat Friedrich Schiller in seinen 1795 erschienenen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* vorgelegt. Die darin entwickelten Ideen wurden bis ins 20. Jahrhundert hinein rezipiert und sind bis heute von größter, ja immer noch zunehmender Aktualität.

Schiller diagnostiziert in der modernen Gesellschaft wie auch in der individuellen Persönlichkeit eine zunehmende, verhängnisvolle Trennung von Verstand und Natur. Das Überhandnehmen des rationalen, abstrakten Denkens gegenüber dem Bereich des Sinnlichen, des Gefühls und der Intuition einerseits und die Mechanisierung der Abläufe in einer zunehmend arbeitsteiligen und immer komplexer werdenden Gesellschaft andererseits führen zu einem progressiven Zerfall der jeweiligen ursprünglichen harmonischen Ganzheit, mithin zu einem pathologischen Zustand der Entfremdung.

Schiller faßt die beiden Gegensätze dieser dichotomen Struktur in den Begriffen eines Form- und eines Stofftriebes: der erstere umfaßt die rationale, abstrahierende Tätigkeit des Verstandes, der transzendental auf Wahrheit und Gesetzlichkeit ausgerichtet ist, der letztere bewirkt die unmittelbare Hingabe an die veränderliche Fülle der sichtbaren Welt. Diese

---

<sup>11</sup> Hier heißt es in der Einleitung:

758. Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittelung auf das Gemüt in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann.

(...)

812. Wurden wir vorher bei dem Beschauen einzelner Farben gewissermaßen pathologisch affiziert, indem wir, zu einzelnen Empfindungen fortgerissen, uns bald lebhaft und strebend, bald weich und sehnd, bald zum Edlen emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezogen fühlten, so führt uns das Bedürfnis nach Totalität, welches unserm Organ eingeboren ist, aus dieser Beschränkung heraus; es setzt sich selbst in Freiheit, indem es den Gegensatz des ihm aufgedrungenen Einzelnen und somit eine befriedigende Ganzheit hervorbringt.

beiden Faktoren fänden sich nun auch im Kunstwerk bzw. im künstlerischen Symbol, in dem sie zu einem harmonischen Ausgleich gebracht seien.

Dieser Struktur entspricht nach Schiller auf der anthropologischen Ebene der Spieltrieb, der die gegensätzlichen Kräfte in einem Schwebestand zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, Stoff und Form harmonisiert. In diesem Sinne wird die ästhetische Erziehung von Mensch und Gesellschaft, mithin die Ästhetisierung des Lebens zu einem Therapeutikum für den Zustand psychischen und sozialen Zerfalls. Wenn der Zustand der ästhetischen Bildung erreicht sei, werde auch der Gegensatz zwischen individuellem Streben und moralischen Forderungen aufgehoben:

*Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.*

*Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reichs.*

*Der dynamische Staat kann die Gesellschaft bloß möglich machen, indem er die Natur durch Natur bezähmt; der ethische Staat kann sie bloß (moralisch) notwendig machen, indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft; der ästhetische Staat allein kann sie wirklich machen, weil er den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht.<sup>12</sup>*

Trotz der grundsätzlichen Trennung der Bereiche des Ästhetischen und des Ethischen bei Kant blieb in der Kunst und Kunsttheorie die traditionelle ethische Bindung noch ein Jahrhundert lang bestehen. Dies gilt sowohl für die idealistischen als auch die realistischen Richtungen des 19. Jahrhunderts und – auf einer oberflächlicheren Ebene – auch für die Kunstproduktion, die unter dem Begriff der Salonkunst zusammengefaßt werden kann. Freilich ist das ethische Bezugssystem realistischer Kunst gegenüber jenem der idealistischen Tradition stark modifiziert. Dies wird etwa beim künstlerischen Denken Gustave Courbets deutlich, das bekanntlich stark von den sozialphilosophischen bzw. sozialistischen Vorstellungen Proudhons geprägt war.

---

<sup>12</sup> Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Ders., Sämtliche Werke, Darmstadt 1993, Bd. 5, S. 667.

Eine weitgehende Loslösung von ethischen Bezugssystemen (zumindest von traditionellen) erfolgte in der Kunst der naturalistischen Richtungen, die sich am positivistischen Weltbild der zeitgenössischen Naturwissenschaften orientierten.<sup>13</sup> An erster Stelle ist hier der Impressionismus zu nennen, der ein optisch-subjektives Abbild der zeitgenössischen Umwelt bietet und für dieses Verfahren auf optisch-physiologische Theorien zurückgriff (Chevreuil, Helmholtz, Rood, usw.).

Dieser Prozeß der Autonomisierung von Kunst und Kunstkonzeption ist vor allem auch beim künstlerisch diametral entgegengesetzten Ansatz festzustellen, nämlich bei den Richtungen des *l'Art pour l'Art* bzw. des Ästhetizismus. So entziehen sich Dichtung und Malerei der Jahrhundertwende (Mallarmé, Teilbereiche des Symbolismus, Art Nouveau) in hohem Maß einer Bindung an ethische Vorstellungen/Begriffe bzw. an andere Bereiche von Kultur und Gesellschaft.

Doch zurück zum Beginn des Jahrhunderts: Eine fundamentale Stellung nimmt die Kunst in der Philosophie Friedrich Schellings ein: Kunst stelle die höchste Form der Vernunft dar. So heißt es in *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*:

*Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind – der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter.<sup>14</sup>*

Im Bereich des Ästhetischen verbinden sich also jene von Erkenntnis und Ethik. Die Kunst wird bei Schelling zum Zugangsweg zur idealen Welt, die hinter der realen liegt und durch diese hindurchschimmert; ihre Aufgabe bestehe darin, den Kosmos und seine Ordnung zu spiegeln. Das Kunstwerk selbst ist jedoch nicht der menschlichen Moral verpflichtet. Das heißt, Kunst und ästhetisches Denken werden bei Schelling zu einer integrativen Kraft der Welterkenntnis, das Kunstwerk bleibt hingegen gegenüber der Moral eigenständig.

Die unter anderem von Schelling entwickelte romantische Kunst- und Symboltheorie beeinflusste auch Kunst und Kunsttheorie einer ganzen Reihe von Künstlern, wie jene des Malers Philipp Otto Runge. Auch für ihn wird durch die strukturierte Symbolform des

<sup>13</sup> In gewisser Hinsicht wird in diesen Richtungen der abbildhafte Naturalismus, der bestimmte Bereiche der Renaissancekunst (italienische Frührenaissance, Dürer) charakterisiert, wieder aufgenommen bzw. auf der Ebene des Weltbildes der positivistischen (Natur-) Wissenschaften weitergeführt.

<sup>14</sup> Schelling, Friedrich: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In: Ders., *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982, S. 97. (auch Hegel und Hölderlin zugeschrieben). Hier bereitet sich in gewisser Hinsicht – auf idealistischer Basis – die Konzeption Friedrich Nietzsches vom Ästhetischen als Organon der Welterkenntnis und vor allem der Lebensgestaltung vor.

Kunstwerks die Wahrheit aufgedeckt, die sich hinter den Phänomenen der sichtbaren Welt verbirgt. Runge sieht die Kunst nach der Religion als 2. Lehrerin der Menschheit, eine Konzeption, die in die Kategorie des Ethischen fällt.

Die Kunst gilt der Romantik als Weg zu und Ausdruck des Metaphysischen, des Religiösen; es kommt zu einer Überschneidung und Vermischung der Bereiche des Ästhetischen, des Religiösen und auch des Ethischen. Hier zeichnet sich auch bereits das Phänomen des Ästhetischen als Ersatz des Religiösen ab.

Für A.W. Schlegel ist nach Schelling das Schöne eine symbolische Darstellung des Unendlichen; Aufgabe der Kunst ist es, die große Harmonie der Schöpfung zu offenbaren. Die romantische Kunst finde ihren Grund in der Religion.

Nach A.W. Schlegel ist allen großen Künstlern ein Streben nach dem höchsten Guten, dem Wahren und der Schönheit gemein. Andererseits findet sich in seiner Kunstphilosophie ein relativistischer Zug: Er lehnt die Konzeption einer Entwicklung der Kunst zu immer größerer Vollkommenheit ab und fordert, jedes Kunstwerk im relativen Kontext seiner historischen Situation zu beurteilen. Einerseits wird so die idealistische Auffassung einer überzeitlichen Gültigkeit der Gesetze der Schönheit übernommen, andererseits wird ebendieser Konzeption der Gegenpol der Subjektivität der Wahrnehmung entgegengestellt. A.W. Schlegel vertritt also gewissermaßen einen – für die Romantik charakteristischen – „perspektivischen“ Standpunkt zu Normen in Kunsttheorie und Kunst.

Hegel sieht in der Kunst „das sinnliche Scheinen der Idee“. Der Zusammenschluß des Schönen mit dem Gegenstand hebe den Gegensatz von Endlichkeit und Abstraktion in der Welt auf. Im schönen Objekt komme die Vollendung und Freiheit der Idee zum Vorschein. Aufgabe der Kunst sei die Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden. Hier wird die Nähe zu Schillers Konzeption der Versöhnung von Stoff- und Formtrieb und Aufhebung der Entfremdung deutlich.

Bei Hegel hat die Kunst also eine wichtige Funktion bei der Darstellung und sinnlichen Verkörperung der Idee, sie ist ein Vehikel des Geistes bei dessen Prozeß des Zu-sich-selber-Kommens. Sie dient der Erkenntnis und dem moralischen Fortschritt.

Schon in der antiken Polis habe die Kunst über die Religion die ethische Grundlage der Gemeinschaft befördert. In der Epoche der Moderne, in der sich nach Hegel die Kunst vom Kultus gelöst hat, hat sie die historische Aufgabe, die Bildung des Menschen zum

Menschen zu fördern; auch jetzt stiftet sie *einer Gemeinschaft ihr geschichtliches Bewußtsein und letztlich eine historische Kultur als die Basis dieses Bewußtseins.*<sup>15</sup>

Allerdings hat die Kunst in der romantischen Periode aufgehört, adäquate Ausdrucksform des Geistes zu sein, denn der Gedanke habe die schöne Kunst überflügelt. Diese These vom „Ende der Kunst“ beinhaltet jedoch auch einen positiven Aspekt: Die Autonomisierung und (relative) Herauslösung der Kunst aus dem soziokulturellen System ist mit neuen Möglichkeiten verbunden.

Trotz seiner ethischen Funktionen ist also im Anschluß an die Auffassung Kants auch für Hegel das (moderne) Kunstwerk im Gegensatz zu Denken und Glaube autonom. Während diese auf den Geist und dessen Verwirklichung gerichtet seien, weise das Kunstwerk nicht über sich selbst hinaus. Moralische Belehrung beziehungsweise Wirkung kann nach Hegel keine direkte, keine Hauptfunktion des Kunstwerks sein, sondern nur eine indirekte. Wie die Philosophie dient auch die Kunst der Versöhnung der Gegensätze (des Sinnlichen und des Geistigen) auf einer höheren Ebene:

*In dem nun der letzte Endzweck, die moralische Besserung, auf einen höheren Standpunkt hindeutete, so werden wir diesen höheren Standpunkt auch für die Kunst vindizieren müssen. Dadurch fällt sogleich die schon bemerklich gemachte Feststellung fort, daß die Kunst als Mittel für moralische Zwecke und den moralischen Endzweck der Welt überhaupt durch Belehrung und Besserung zu dienen und somit ihren substantziellen Zweck nicht in sich, sondern in einem anderen habe. Wenn wir deshalb jetzt noch von einem Endzweck zu sprechen fortfahren, so ist zunächst die schiefe Vorstellung zu entfernen, welche in der Frage nach einem Zwecke die Nebenbedeutung der Frage nach einem Nutzen festhält. Das Schiefe liegt hier darin, daß sich das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstwerks selbständig für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde. Hiegegen steht zu behaupten, daß die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe.*<sup>16</sup>

Bei Schopenhauer erscheint der Hegelsche Idealismus gewissermaßen ins Materiell – Biologische gewandt. Der Mensch wird vom blinden Willen zum Leben und Überleben

---

<sup>15</sup> Nach: Gethmann-Siefert, Annemarie; Collenberg-Plotnikow, Bernadette: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In: Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika: Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1998, S. 366.

<sup>16</sup> Hegel, G.W.: Ästhetik, I. Stuttgart 1971, S. 107f..

getrieben und kann Ruhe und Erlösung nur auf zwei Wegen finden: Einerseits durch philosophische Einsicht in die Triebfedern und den Scheincharakter des Lebens und die stoische Akzeptanz dieser Realität, schließlich durch Entsagung wie im Christentum oder im Buddhismus. Dies ist der Weg der Erkenntnis und der ethischen Konsequenz daraus, die bis zur aus dem Mitleiden entspringenden praktischen Handlung führt. Die andere Möglichkeit einer kurzzeitigen Erlösung bietet die Kunst, bei deren kontemplativer Betrachtung der Drang des Lebenswillens eine zeitlang ausgeschaltet werden kann. Kunst sei ein „zeitweises Quietiv“, von deren Warte aus der Mensch den furchtbaren Kampf des Lebens betrachten könne, ohne selbst daran teilzunehmen.

Bereits die philosophische Konzeption Arthur Schopenhauers weist auf das Zeitalter des Positivismus voraus, das vom Aufstieg der (Natur-) Wissenschaften geprägt war. Deren theoretische Grundlage, Methodik und Inhalte lösten sich in zunehmendem Maße aus der philosophisch-theologisch bestimmten Tradition und den Prinzipien einer idealistisch orientierten Metaphysik. Dies gilt insbesondere für die Naturwissenschaften wie Physik und Biologie, aber auch für die historischen Wissenschaften wie Geschichte und Kunstgeschichte. Diese große geistesgeschichtliche Umwälzung wirkte auch auf den Bereich von Kunst und Kunsttheorie bzw. beinhaltete diesen. So prägten – wie bereits erwähnt – die neuen Forschungen über die Physiologie des Sehens (Chevreuil, Helmholtz, Rood) die Kunstauffassung des Impressionismus, die vom Interesse an optisch-physiologischen Wirkungen charakterisiert ist. Damit verbunden waren jedoch eine Reduktion der inhaltlich-symbolischen Seite des Kunstwerks (zumindest im traditionellen Sinn) und ein weitgehendes Zurücktreten des didaktisch-moralischen Aspekts.

Auch in den historischen Wissenschaften ist diese positivistische Veränderung und Einengung der Perspektive, die Distanzierung vom Gegenstand durch Verwissenschaftlichung zu beobachten. Doch verweist noch nach Ranke und Niebuhr das Einzelne auf die Ganzheit, geschichtliche Entwicklungen sind von Gesetzen bestimmt und stehen in einem metaphysischen Rahmen.

Auch für das damals als historische Wissenschaft begründete Fach Kunstgeschichte gelten die oben beschriebenen Charakteristika: So wird die Qualität eines Kunstwerks in zunehmendem Maße als unabhängig vom Inhalt gesehen. Dies zeigt sich zum Beispiel bereits in den ästhetischen und wissenschaftstheoretischen Anschauungen Carl Friedrich von Rumohrs (1758-1842), der am Anfang der deutschen Kunstgeschichte steht. Für ihn sind bei der Beurteilung des einzelnen Werks Technik und künstlerisches Gestaltungsvermögen ausschlaggebend – das Thema an sich ist ästhetisch ohne Belang. Die Schönheit dient

einerseits dem sinnlichen und geistigen Genuß, andererseits betont Rumohr (in der Tradition Kants und Schillers) die sittliche Funktion der ästhetischen Erfahrung. Hier verbindet sich also eine empirische Erforschung der Kunst mit einem aus der ästhetischen Erfahrung gewonnenen ethischen Bewußtsein.

Die positivistische Position wurde in noch höherem Maße von Franz Th. Kugler, in konsequenter Form von Anton Springer vertreten. Letzterer lehnte nicht nur die Hegelsche Geschichts- und Kunstmetaphysik, sondern auch eine moralische Funktion der Kunst ab; ihre Bestimmung sei es hingegen, die Natur nachzuahmen. Dieser Auffassung entspricht auch die Forderung Springers, der Historiker solle sich Werturteilen enthalten.

Einer der stärksten Verfechter einer sozialen und moralischen Funktion von Kunst im 19. Jahrhundert war der englische Kunsttheoretiker, -kritiker und Künstler John Ruskin. Auf der Basis der Gesellschafts- und Industriekritik Thomas Carlyles nahm Ruskin in seiner in den *Seven Lamps of Architecture* und *The Stones of Venice* entwickelten „politischen Ökonomie der Künste“ eine Abrechnung mit dem Kapitalismus und Materialismus seiner Zeit vor. Den im industriellen Zeitalter immer stärker auftretenden Phänomenen von Technisierung und Mechanisierung - auch im Bereich der Künste -, stellt er eine am mittelalterlichen Kunstbetrieb orientierte „Werk-Ästhetik“ gegenüber: Ruskin betrachtet ein Kunstwerk als Produkt lebendiger, menschlicher Arbeit. Sein Wert wie „der Wert der Dinge bemißt sich nach dem Grad der Lebensfülle, dessen sie sich erfreuen oder der sie hervorbrachte und dessen Spur sie noch tragen.“<sup>17</sup> Das Kunstwerk wird so zu einem Medium und Werkzeug der Humanisierung und Vernatürlichung des Menschen, ein Therapeutikum gegen die vom Humanen wie von der Natur entfremdenden, also deshumanisierenden Kräfte und Entwicklungen der modernen Lebenswelt. Denn nach Wordsworth ist es auch für Ruskin Aufgabe des Künstlers, „den Menschen und die Natur als wesensgemäß einander angepaßt zu betrachten“. Die Kunst ist dafür auch deswegen geeignet, weil es sich bei ihr im Gegensatz zur „science of facts“ der Wissenschaft um eine Erfahrungswissenschaft der phänomenalen Natur, eine „science of aspects“ handelt: „Die Wissenschaft handelt von den Dingen, wie sie an sich sind, die Kunst allein von den Dingen, wie sie die menschlichen Sinne und die menschliche Seele affizieren.“<sup>18</sup> Umgekehrt sah Ruskin jedoch in einer Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse eine Voraussetzung, um ein breiteres Verständnis für die Schönheit und die Kunst zu erlangen.

---

<sup>17</sup> Zit. Nach: Kemp, Wolfgang: John Ruskin. In: Nida-Rümelin, Betzler (1998), S. 680f..

<sup>18</sup> Zit. Nach: Kemp, S. 679.

Trotz dieser ethisch – funktionalen Perspektive vertritt aber auch Ruskin die Ansicht von der Autonomie des Kunstwerks und der Interessellosigkeit der Kunstbetrachtung. Auch seine Vorstellung von Schönheit trägt einen relativistischen Zug und beinhaltet eine Abgrenzung von der Kategorie der Wahrheit.

Einerseits spricht Ruskin vom „typisch Schönen“, in dem die göttliche Ordnung der Welt symbolisch zum Ausdruck gebracht werde; eine andere Seite dieser Ordnung stelle die moralische dar, die vom Gefühl erfaßt werde und mit dem Begriff der „Vital Beauty“ umschrieben wird.

Bei Analyse und Darstellung des ästhetischen Denkens von Ruskin ist jedoch stets zu beachten, daß bei ihm theoretisches und künstlerisches Denken, begrifflich-diskursive Darstellung und künstlerische Anschauung eine Einheit (im Sinne von „Ganzheitsvorstellungen“) bilden. Umfassender Hintergrund oder Basis seines ästhetischen Denkens bildet mehr oder weniger implizit die Einheit des Schönen, Guten und Wahren, jene von Menschlichem und Göttlichem.<sup>19</sup> So lautet der Untertitel zu *Modern Painters: The True, the Beautiful, the Intellectual*.

Eine vergleichbare Betonung der Verbindung von Kunst und ihrer moralischen und gesellschaftlichen Funktion findet sich bei dem französischen Philosophen Pierre-Joseph Proudhon, der seine diesbezüglichen Vorstellungen in *Du principe de l'art et de sa destination sociale* dargestellt hat. Die Kunstphilosophie des Sozialisten Proudhon ist für das vorliegende Thema auch insbesondere wegen seiner Beziehung zum Maler Gustave Courbet von Interesse.

Die kunstphilosophisch zentrale Frage ist für Proudhon wohl die nach der Bedeutung der Kunst für andere Bereiche, wie z.B. jene der Wirtschaft, der Politik und der Moral. Dennoch findet sich auch bei ihm die typisch neuzeitliche Vorstellung der Eigenständigkeit von Kunst und künstlerischer Entwicklung.<sup>20</sup> Trotz dieser Einschränkung kann Proudhons

---

<sup>19</sup> In *Modern Painters* finden sich Formulierungen wie:

*In this last division we have to consider its relations of art to God and man. Its work in the help of human beings, and service of their Creator.*

Nach: Ruskin, John: *Modern Painters*, 5 Bd., London 1843-1860, V, S. 157.

*Man being thus the crowning and ruling work of God, it will follow that all his best art must have something to tell about himself, as the soul of things, and ruler of creatures.*

Nach: Ruskin, *Modern Painters*, V, S.207

<sup>20</sup> *Ganz sicher läuft die Kunst auf Grund ihrer Natur nicht dem Recht zuwider, auch nicht der Philosophie; es ist ihr, will sie nicht verfallen, sogar untersagt, sich Recht und Sitten entgegen zu stellen. Aber in ihrem stürmischen Schwung wartet die Kunst weder auf Recht und Gesetz noch auf Wissen. Ihre Entwicklung vollzieht sich viel schneller: sie eilt voraus,*

Sicht der Kunst als weitgehend funktionalistisch - und zwar besonders in ethisch-sozialer Hinsicht - charakterisiert werden. So ist für ihn das Ziel des Künstlers die Erweckung der moralischen Sensibilität, der Gefühle für Würde und Feinheit durch die Vision des Ideals. Die diesbezüglichen Erörterungen gipfeln in dem zentralen Satz:

*Ich definiere also die Kunst als eine idealistische Darstellung der Natur und unserer selbst mit dem Ziel der physischen und moralischen Vervollkommnung unserer Gattung.<sup>21</sup>*

Dazu ist zu bemerken, daß für Proudhon Kunst in seinem Sinne idealistisch ist, da ihre Aufgabe in der Darstellung von Ideen bzw. ideellen Gehalten besteht; ihre Darstellungsmethode bzw. –mittel hingegen sind realistisch, weil ihr Material die (soziale) Lebenswelt des Menschen ist. Hier wird die Bedeutung von Courbets Stil und Kunstauffassung für die kunstphilosophischen Überlegungen seines philosophischen Freundes deutlich. So ist auch die „kritische Schule“ – deren Protagonist natürlich Courbet ist – die Schule mit dem höchsten Grad an Idealismus. Und weiter:

*Es ist dies eine Kunst der vernunftgemäßen Auseinandersetzung, des Nachdenkens, der Überlegung – eine Kunst, die begriffen hat, daß Natur und Gedanke miteinander im Einklang stehen müssen; eine Kunst der Beobachtung, die am Ausdruck der Gesichtszüge Gedanken und Charaktere untersuchen will; eine durch und durch ethische und revolutionäre Kunst, die mit den ihr eigenen Mitteln Sittenkritik betreibt.<sup>22</sup>*

*Sie [die Kunst] hat uns zu bessern, zu helfen, zu retten.<sup>23</sup>*

Diese Forderung einer moralischen Funktion von Kunst impliziert eine Verbindung der Schönheit zur Wahrheit und tatsächlich bezieht sich Proudhon explizit auf die Platonische Kalokagathie, also die Konzeption der Einheit des Schönen, Wahren und Guten.<sup>24</sup>

---

*und selbst in fortgeschrittenen Gesellschaften ersetzt ihr oft mythischer und vager Kult bei bewundernden und liebevollen Seelen das strenge, genaue und gebieterische Gesetz der Moral.*

Nach: Proudhon, Pierre, Joseph: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst. Berlin 1988, S. 88.

<sup>21</sup> Proudhon, op.cit., S. 98.

<sup>22</sup> Proudhon, op. cit., S.235.

<sup>23</sup> Proudhon, op.cit., S. 242.

<sup>24</sup> *Aber wir haben gemerkt und beharren darauf, daß die Schönheit, wenn sie allein gesucht wird und kein hinreichendes Bewußtsein von Gerechtigkeit und entsprechender Philosophie mehr besteht, nur eine unvollständige Sache, ein Trugbild ist.*

Nach: Proudhon, op.cit., S. 237.

Dem entsprechend ist für ihn eine Kunst, die auf die Kategorien des Schönen oder des nur Angenehmen beschränkt ist, zum Verfall verurteilt.<sup>25</sup>

Natürlich redet Proudhon nicht dem Idealismus der klassischen Tradition das Wort: Die Darstellung des (moralischen) Ideals in sozialpädagogischer Absicht hat vielmehr ihren Ausgang von der menschlichen und sozialen Realität zu nehmen und sie hat künstlerisch in der Sprache des Realismus zu erfolgen.<sup>26</sup> Dies habe in der Malerei als erster Courbet geleistet:

*Ehre gebührt daher Courbet, der als erster Maler, Molière folgend, die hohe Kunst der Komödie vom Theater in die Malerei überführt hat. Als erster hat er es ernsthaft unternommen, uns zu belehren, zu züchtigen, zu bessern, vor allem dadurch, daß er uns so malt wie wir sind und, anstatt uns mit Fabeln zu unterhalten und uns mit Miniaturen zu schmeicheln, den Mut aufbringt, uns unser Ebenbild vor Augen zu führen – und zwar nicht so, wie es die Natur gewollt hat, sondern so, wie es unsere Laster und Leidenschaften geformt haben.*<sup>27</sup>

So weit, so gut. Wie ist nun der Befund auf der Seite des künstlerischen Denkens, des Werks von Courbet?

Courbet gilt bekanntlich als einer der Begründer des Realismus in der Malerei. Dabei ist „Realismus“ grundlegend zu verstehen als ein künstlerisches Denken, eine Gestaltungsweise, die gekennzeichnet ist durch die Perspektive auf die physische und soziale Wirklichkeit. Der Realismus bleibt jedoch (im Gegensatz zum Naturalismus – entsprechend dem hier verwendeten Realismusbegriff) nicht bei der Schicht der äußeren Wirklichkeit stehen, sondern zielt darüber hinaus auf die Darstellung der inneren Wirklichkeit, z.B. der sozialen und psychischen Realität. Dieser Perspektive bzw. Konzeption entspricht die Gestaltungsweise bzw. künstlerische Struktur der Szenen aus dem sozialen Leben, der Landschaften und Stilleben des Werkes von Courbet. Selbst seine Darstellung einer Landschaft beschränkt sich ja häufig nicht auf deren physische Wirklichkeit, sondern ist

---

<sup>25</sup> *Die Kunst verkümmert unweigerlich, wenn sie aufhört, das Gewissen lebhaft zu interessieren, wenn sie uns gleichgültig wird, wenn sie für unser Selbstverständnis nur noch ein Gegenstand der Neugier oder des Luxus ist.* Nach: Proudhon, op.cit., S. 245.

<sup>26</sup> *Denkt daran, daß wir heute nicht mehr Unsterbliche malen, die von Häßlichkeit und Krankheit frei und gegen alle äußeren Einflüsse gefeit sind, keine Wesen, deren unversehrbare Natur und unveränderliche Gestalt stets den gleichen Ausdruck zeigen und daher nicht die geringste Abwandlung dulden. Vielmehr haben wir es mit flüchtigen, leidenden, kranken Kreaturen zu tun, die dem Irrtum und dem Laster unterworfen, die Sklaven der Sünde sind, denen man zuerst Vernunft und Gesundheit wiedergeben muß, um sie dann der Tugend zuzuführen. Der Künstler hat daher den Auftrag, diese Gestalten in all ihren Affekten, Leidenschaften und Schwächen darzustellen, aber auch in all ihrem Streben nach Vollkommenheit.*

Nach: Proudhon, op.cit., S. 243.

<sup>27</sup> Proudhon, op.cit., S. 244.

geprägt von einem anthropomorphen Blick und beinhaltet eine implizite, symbolische Schicht.<sup>28</sup> Der Befund seines künstlerischen Denkens und Werkes macht jedoch die Annahme einer expliziten, weithin wohl auch einer impliziten sozialkritischen Intention des Malers fraglich. Hier liegt die Grenze zwischen dem Philosophen Proudhon und dem Künstler und „anschaulichen Denker“ Courbet.

Ein Bild wie das berühmte *L'atelier* nimmt eine Ausnahmestellung ein, da es soziale Realität und Weltanschauung des Künstlers Courbet symbolisch und programmatisch zur Darstellung bringt: Die Dichotomie der Gesellschaft wird durch das Schaffen des Künstlers, letztlich durch die (weibliche) „Natur“ versöhnt.

Eine andere bedeutende Persönlichkeit der Pariser Kunstszene dieser Zeit, war Charles Baudelaire, der in sich den Künstler (den Lyriker) und den Kunstkritiker bzw. Kunsttheoretiker vereinte. Baudelaire steht einerseits in der Tradition der Romantik: Das Kunstwerk ist Ausdruck der Imagination des Genies, aber auch strukturanaloges Natur- bzw. Weltsymbol, eine Konzeption, die er in seiner Korrespondenzlehre weiterführt. Charakteristisch für die Romantik ist auch die Vorstellung der Orientierung des Künstlers an angeborenen Ideen, die in der Nachfolge der neuplatonischen Ideenlehre steht. Andererseits entwickelt der Dichter eine ästhetizistische *L'Art-pour-l'art* – Position, nach der die Kunst keinen gesellschaftlichen Normen unterliegt und die Perspektive des sozialen Nutzens irrelevant ist. Ganz im Widerspruch zu einer solchen Konzeption von Kunst müsse sich das Genie über alle sozialen und moralischen Schranken hinwegsetzen.

Baudelaire war auch ein Begründer einer Theorie der modernen Kunst beziehungsweise der Moderne. Der moderne Künstler habe zwar die zeitgenössische Realität mit seismographischer Genauigkeit zu erfassen, über das Zeitgebundene, Vergängliche hinaus jedoch das Überzeitliche, Bleibende wiederzugeben. Interessant ist letztlich die bleibende, geistige Struktur, eine Vorstellung, in der ein Restbestand des platonischen Erbes zum Tragen kommt.

Auch für Hippolyte Taine, den Theoretiker des französischen Naturalismus, der nach dem Vorbild der zeitgenössischen Naturwissenschaften eine streng positivistische, mit kausalen Ableitungen nach den Kategorien von *race, milieu et moment* arbeitende Kunstgeschichte und –philosophie entwickelte, arbeitet der Künstler im Kunstwerk aus dem Unvollständigen und Vergänglichen der phänomenalen Welt das Vollständige und Bleibende

---

<sup>28</sup> Man könnte geradezu von einer moderneren Form des „disguised symbolism“ sprechen. Siehe dazu: Hofmann, Werner: Courbets Wirklichkeiten. In: Ders., Anhaltspunkte – Studien zur Kunst und Kunsttheorie, S. 212-252.

heraus. So ist für Taine das Überpersönliche und Zeittypische ein Wertmaßstab der Kunstkritik. Obwohl nach ihm die Kunst keiner moralischen Pflicht oder dokumentarischen Bestimmung nachkommt, gilt ihm die moralische Wirkung des Kunstwerks doch als weiteres Bewertungskriterium.

Einer der einflußreichsten Ästhetiker des deutschen Sprachraums war Friedrich Theodor Vischer, der philosophisch seinen Ausgang von Hegel nahm, sich später jedoch vom Idealismus distanzierte und sich einem psychologischen Positivismus zuwandte. Nach Vischer lebe der Mensch in einer vom Zufall beherrschten Welt; nur der Glaube an Sittlichkeit und Vernunft halte ihn dazu an, gegen die Anarchie anzukämpfen.

Das Schöne habe sich als Schein und Wunschbild herausgestellt. Dennoch erfüllten das Schöne und die Kunst eine wichtige Funktion im seelischen Leben, indem durch sie der Zustand der (durch die jüngere gesellschaftliche Entwicklung bedingte) Entfremdung überwunden und die verlorengegangene Einheit von Mensch und Welt wenigstens zeitweilig wiederhergestellt werde. Der Relativität oder sogar Bedeutungslosigkeit moralischer Normen für eine autonom gewordene Kunst versucht Vischer zu entgehen, indem er vom Künstler „Charakter“ fordert – womit die Moral jedoch an das Subjekt verwiesen wird, eine Denkstruktur, die seit Kant bereits öfter zu beobachten war.

In der Spätphase seines kunstphilosophischen Denkens sah Vischer die Bedeutung der Kunst darin, daß sie die (religiösen) Mythen präsent hält. An diese wird zwar nicht mehr geglaubt, trotzdem behalten sie ihre menschliche, symbolische Bedeutung. Als eine Art Ersatzreligion oder lebensfördernde Illusion sollen sie dem Menschen helfen, insbesondere unter den Bedingungen der modernen, wissenschaftlich und technisch dominierten Zivilisation, seine menschliche Integrität zu bewahren.

Die Kunstbetrachtung und –auffassung Jakob Burckhardts, der als einer der Begründer der Kulturgeschichte bzw. einer kulturgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte gilt, ist grundsätzlich deskriptiv und analytisch, erhebt sich aber – vor allem in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ – ins Philosophische. Das Kunstwerk ist für den Schweizer Historiker nicht nur ein unersetzliches Zeugnis vergangener Kulturen, sondern eröffnet auch den Einblick in historische Zusammenhänge und Kontinuität:

*Künstler, Dichter und Philosophen haben zweierlei Funktion: den inneren Gehalt der Zeit und Welt ideal zur Anschauung zu bringen und ihn als unvergängliche Kunde auf die*

*Nachwelt zu überliefern. (...) Die großen Dichter (...) bilden (...) in ihrer Gesamtheit die größte zusammenhängende Offenbarung über den inneren Menschen überhaupt.<sup>29</sup>*

Burckhardts Interesse ist also letztlich auf die sich in den verschiedenen historischen Phänomenen manifestierenden, überzeitlichen Eigenschaften des Menschen, also gewissermaßen in der Geschichte zutage tretenden anthropologischen Konstanten gerichtet. Darüber hinaus erhält die Geschichtswissenschaft eine ethisch-religiöse Funktion:

*Ja, Verehrung der Reste der Kunst und unermüdliche Kombination der Reste der Überlieferung machen einen Teil der heutigen Religion aus. Die verehrende Kraft in uns ist so wesentlich als das zu verehrende Objekt.<sup>30</sup>*

Diese Auffassung ist charakteristisch für die Kultur des Historismus, die sich in hohem Maße aus einem quasi religiösen, verehrenden Bezug zu als bedeutsam, ja kanonisch angesehenen Epochen, Persönlichkeiten und Kunstwerken der Vergangenheit konstituierte; dem würde übrigens Nietzsches „antiquarische Historie“ entsprechen.<sup>31</sup>

Burckhardt beschreibt die Kunst auch als Trägerin ethischer Inhalte. So gilt ihm die Poesie als didaktische Poesie als das älteste Gefäß der Ethik. Und weiter:

*Die Kunst ist in den religiösen, monumentalen, naiven Zeiten die unvermeidliche Form alles dessen, was für den Menschen heilig oder mächtig ist, und so prägt sich auch in Kultur und Malerei vor allem die Religion aus (...) In den abgeleiteten Spätzeiten sodann glaubt der Mensch, die Kunst diene ihm, er braucht sie zur Pracht und beutet bisweilen mehr ihre neben- und Zierformen als ihre Hauptformen aus; ja sie wird Gegenstand von Zeitvertreib und Geschwätz.<sup>32</sup>*

Burckhardt sah also die Kunst zunächst im Dienst der Religion, beobachtete aber auch ihre spätere Ablösung vom Kultus (und dessen ethischen Inhalten). Im übrigen konnte er in der kulturellen Gesamtentwicklung keinen Fortschritt der Sittlichkeit erkennen.

<sup>29</sup> Burckhardt, Jakob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Hrsg. Von Rudolf Marx. Stuttgart 1978, SS. 214, 222.

<sup>30</sup> Burckhardt, Jakob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, op. cit., S. 269.

<sup>31</sup> Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.

<sup>32</sup> Burckhardt, Jakob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, op. cit., S. 79.

Dennoch ist für Burckhardt qualitativ hochstehende Kunst durch eine enge Verbindung mit einer ethischen Komponente gekennzeichnet. So schreibt er im *Cicerone* über Raffael:

*Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels war, wie zum Schluß wiederholt werden muß, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah.*<sup>33</sup>

Das Ideal des Humanisten Burckhardt ist der harmonische Mensch, daher stellt sich die Harmonisierung des Menschen als sittliche Aufgabe. Der Verwirklichung dieser dient der Künstler bzw. die Kunst:

*So ist – ganz schillerisch gedacht – für Burckhardt der Schöpfer harmonischer Werke durch eben diese ein Erzieher im höchsten Sinne, ein Führer zu harmonischer Menschlichkeit, da sich in ihm als Vorbedingung seiner höchsten Leistungen die Naturgabe mit dem sittlichen Willen zu einer harmonischen Persönlichkeit durchdrungen haben müsse.*<sup>34</sup>

### 3.

An dieser Stelle soll ein zwar inhaltlich, das heißt in der historischen Entwicklung begründeter, andererseits sich aber doch auch aus einer Entscheidung zu einer als notwendig erachteten Beschränkung ergebender Einschnitt gemacht werden. Die historische Untersuchung des Themas wurde bis in jene Zeit geführt, in der in Ästhetik, Kunsttheorie und Kunst die Moderne einsetzt beziehungsweise sich radikalisiert. Die damit beginnende und letztlich bis in die Gegenwart heraufreichende Entwicklung erfordert – gerade im Hinblick auf ihre historische Vielschichtigkeit und inhaltliche Komplexität eine umfangreiche Darstellung und Analyse, die den vorliegenden Rahmen sprengen würde. Daher sollen hier einige Grundzüge genügen.

Aus der obigen Darstellung geht der Befund hervor, daß sowohl einerseits die theoretische Auffassung und die künstlerische Praxis bezüglich von Kunst und Ethik, als

<sup>33</sup> Burckhardt, Jakob: *Der Cicerone*. Stuttgart 1986, S. 884.

<sup>34</sup> Marx, Rudolf: Nachwort. In: Burckhardt, Jakob, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, op.cit., S. 291.

andererseits auch das Verhältnis dieser Kategorien beziehungsweise Bereiche zueinander in der Geschichte von Ästhetik, Kunsttheorie und Kunst überaus wechselvoll waren. Dennoch kann – sieht man von Extrempositionen wie einem radikalen Naturalismus oder Formalismus (Ästhetizismus) ab – als durchgängige strukturelle Konstante festgehalten werden, daß immer ethische Aspekte beziehungsweise Komponenten am Ästhetischen beteiligt waren. Dabei ist eine Entwicklung von einem ästhetisch - ethischen Objektivismus (platonische Tradition der Antike, Mittelalter) zu einem diesbezüglichen Subjektivismus (vor allem seit Kant) zu beobachten. Eine weitere, grundlegende Radikalisierung dieser Entwicklung zu Subjektivismus und Autonomisierung oder sogar Spaltung der beiden Bereiche erfolgte in der Moderne.

Dieser Prozeß ist mit der philosophischen Konzeption Friedrich Nietzsches verbunden, in der die Ästhetik beziehungsweise die Kunst die Funktion des grundlegenden Organons schöpferischer Lebensgestaltung übernimmt. Sie tritt hierin an die Stelle der nach Auffassung des Philosophen obsolet gewordenen Religion und Metaphysik wie auch des nicht mehr haltbaren neuzeitlichen Ideals einer weltanschaulichen Fundierung durch Erkenntnis (im Sinne des erkenntnistheoretischen Realismus). Dem entspricht auf der Seite der Ethik Nietzsches genetische und funktionelle Erklärung, Kritik und Auflösung der traditionellen Moral, die durch eine Ethik der Lebensdienlichkeit beziehungsweise – förderlichkeit ersetzt wird – wobei die Kriterien der letzteren nicht eindeutig und vollständig geklärt werden. Die Kunst beziehungsweise das Schöpferische, wofür sie steht, wird zum Instrument beziehungsweise zur adäquaten Existenzform dieser Lebenssteigerung. Nietzsches revolutionäre Konzeption war von großer Wirkung nicht nur auf die bildende Kunst, insbesondere die der Jahrhundertwende und der klassischen Moderne und über diese hinaus bis zur Kunst der Gegenwart.

Die Entwicklungen in Ästhetik, Kunsttheorie und Kunst der Jahrhundertwende sind also Umschlagspunkt und Basis für die Revolution der Moderne. Dies gilt für deren Hauptwege des „großen Abstrakten“ und des „großen Realen“, mithin sowohl für die abstrakten als auch die surrealistischen Richtungen. Aber auch diese Kunst steht nicht ganz im luftleeren ästhetizistischen Raum: So besitzt der Kubismus Bezüge zur analytischen Abstraktion der zeitgenössischen Physik und der Surrealismus übernimmt Vorstellungen der Psychoanalyse in Theorie und Praxis, die sich mit solchen der Gesellschafts- und Kulturkritik verbinden.

Freilich ist die Kunst des 20. Jahrhunderts vielschichtiger: sie beinhaltet auch realistische Richtungen, die entweder mehr oder weniger in der mimetischen Tradition der

Verarbeitung der physischen und psychosozialen Wirklichkeit beziehungsweise der Welterfahrung stehen, oder, wie der sozialistische Realismus, der Illustration und Propaganda einer Ideologie dienen. Hier liegt natürlich eine starke, bestimmende Bindung an eine starre politische Ethik beziehungsweise Gesellschaftsethik vor, die in den meisten Fällen mit einer Verflachung, einem Dimensionsverlust der ästhetischen Struktur einhergeht. Letzteres gilt in wohl noch höherem Maß für die verschiedenen Varianten der sogenannten konzeptuellen Kunst, bei der ideell-ideologische Konstrukte durch simple und zumeist künstlerisch kaum gestaltete beziehungsweise ausdifferenzierte visuelle Strukturen illustriert werden. Diese beschränken sich normalerweise darauf, einige oder einige wenige begriffliche Inhalte zu veranschaulichen, wobei formale Komplexität und inhaltliche Vielschichtigkeit – Kennzeichen qualitativ hochstehender Kunst – kaum jemals erreicht werden.

Aus diesen Entwicklungen in Kunst und Kunsttheorie ergeben sich für das Verhältnis von Kunst und Ethik in der Moderne folgende Konsequenzen:

Festzustellen ist die Intention und die weitgehende Realisierung einer teilweisen oder vollständigen Befreiung des Kunstwerks von der Bindung an die Moral und die sozialen Gesetze, die das „reale“ Leben regeln. Die Sphäre von Kunst und Künstlertum wird als ein davon mehr oder weniger unabhängiger Sonderbereich angesehen, der dem ungehemmten und unbeschränkten Ausdruck des Ich beziehungsweise der freien Gestaltung ästhetischer Welten dienen soll. Daraus ergibt sich freilich die Möglichkeit von Ergänzung und Kompensation der Verhältnisse der „realen“ Welt, nicht zuletzt durch die Gestaltung des Unbewußten und Verdrängten. Damit verbunden ist die Funktion individueller und kollektiver Heilung (entsprechend den Perspektiven der Psychoanalyse beziehungsweise der Analytischen Psychologie C.G. Jungs) durch die (Re-Integration des Verdrängten in das Ich – auf der Ebene des Individuums oder der Gesellschaft und der Kultur. Dies gilt auch dann, wenn diese Rückwirkungen auf den „realen“ Bereich vom Künstler gar nicht bewußt intendiert sind.<sup>35</sup>

Andererseits ist mit dieser Auffassung von Kunst und schöpferischem Prozeß eine Vereinseitigung im Sinne einer Dominanz des Unbewußten, Verdrängten, Triebhaften verbunden.

In den expressiven Richtungen wird so das künstlerische Schaffen zu einem therapeutischen, kathartischen Ausdrucksprozeß, dessen mehr oder weniger durch bewußte Gestaltung geformte Spuren die ästhetische Struktur darstellen (so in extremer Weise etwa im

---

<sup>35</sup> Diese Funktion von Kunst war auch in der vormodernen Tradition immer schon vorhanden und wurde auch (wenn auch in anderen theoretischen Paradigmen und Termini) theoretisch reflektiert – siehe dazu die klassische, von Aristoteles begründete Katharsislehre oder Friedrich Schillers Konzeption der ästhetischen Erziehung.

Action Painting). Demgegenüber tritt der bewußte, rationale Faktor im schöpferischen Prozeß zurück; damit verringert sich auch der explizite moralisch-ethische Bezug.

Anders verhält es sich bei den konzeptuellen Richtungen: Das dem Konzept des einzelnen Kunstwerks zugrunde liegende weltanschaulich-kunsttheoretische Konstrukt enthält in mehr oder weniger großem Ausmaß ethische Vorstellungen (die zum Beispiel bei Beuys als das künstlerische Denken tragend angesehen werden können), die allerdings – wie bereits bemerkt wurde – zumeist in eine formal nicht ausreichend differenzierte ästhetische Struktur umgesetzt werden.

Letzteres stellt eine Ursache für die ohne Kenntnis der Individualsprache des Künstlers eingeschränkte oder unmögliche „Lesbarkeit“ des Kunstwerks dar – ein Grundproblem der Kunst der Moderne und ihrer Weiterentwicklungen. In ethischer Hinsicht problematisch sind dabei einerseits die eingeschränkte Kommunizierbarkeit ethisch relevanter Inhalte und andererseits das Faktum der Kommunikationsstörung als solches. Eine Folge des letzteren ist die starke Verminderung der Rolle und Bedeutung von Kunst im soziokulturellen System, was natürlich letztlich ethische Inhalte beziehungsweise Intentionen des Künstlers konterkariert.

Eine andere, davon differenzierte Bewertung verlangt die Richtung bzw. Konzeption des Minimalismus, die in hohem Maß eine künstlerische, geistige, ja psychohygienische Reaktion auf die immer komplizierter werdenden Strukturen und Abläufe der wissenschaftlich-technischen Zivilisation und ihrer Entsprechung auf dem Gebiet von Kultur und Kunst, der „Kulturindustrie“, darstellt. Deren Phänomene wie technische Perfektion, Bilderflut, eine exponentiell anwachsende Menge von Daten beziehungsweise Informationen verschiedenster Art überfordern das Ich des Individuums, das diese immer weniger verarbeiten kann. Die Folge ist eine Störung des gesunden Individuationsprozesses im Sinne einer selbsttätigen, kreativen Ausbildung der Persönlichkeit und – insbesondere das künstlerische Schaffen betreffend - eine Lähmung der schöpferischen Kraft – was schon von Friedrich Nietzsche diagnostiziert wurde.<sup>36</sup>

Die absolute Trennung von Ethik und Ästhetik – soweit eine solche tatsächlich vorliegt – ist Teil der ideologisch erstarrten und ad absurdum geführten Konzeption der Moderne. Dieses Phänomen ist freilich nicht isoliert, sondern als Teil der grundlegenden Entwicklung des 20. Jahrhunderts zu sehen, die von einer zunehmenden Ausdifferenzierung des soziokulturellen Systems und einer damit verbundenen Autonomisierung der Teilbereiche

---

<sup>36</sup> In seiner *2. Unzeitgemäßen Betrachtung „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“* (1874).

gekennzeichnet ist.<sup>37</sup> Diesem soziokulturellen beziehungsweise weltanschaulichen Prozeß, der auch als Zerfallsprozeß gesehen werden kann, entspricht auf der individuellen Seite eine „schizophrene“ Spaltung der humanen Ganzheit, deren Symptome und Folgen bereits manifest sind.<sup>38</sup>

Dem gegenüber ist zu betonen, daß der Bereich von künstlerischer Tätigkeit beziehungsweise Kunst einen unverzichtbaren und konstitutiven Teil sowohl der individuellen Existenz als auch des soziokulturellen Systems darstellt. Dieses Faktum ist letztlich anthropologisch begründbar – soll Kunst also ihre Funktion erfüllen, so darf sie daher kein vom Rest des Systems abgespaltener Sonderbereich sein.

#### 4.

Grundlegend für den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist also die anthropologische Beziehung zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Bereich, eine Frage, auf die im Lauf der Geschichte ihrer Behandlung sehr unterschiedliche Antworten gegeben wurden.

Trotz dieser Divergenzen steht die Existenz einer engen und vielfältigen Beziehung außer Frage. Ohne Zweifel kann das Kunstwerk ethische Inhalte vermitteln und auch die formal-ästhetische Struktur als solche hat wohl immer (abhängig vom Grad ihrer Differenziertheit und Prägnanz) mehr oder weniger eindeutige und präzise Entsprechungen im ethischen Bereich. Diese können vom verschwommenen „moralischen Gefühl“ bis zur (bei einer entsprechenden inhaltlichen Vorgabe) begrifflichen Klarheit eines philosophisch-theologischen Systems reichen. Insofern ist die Konzeption der Kalokagathie durchaus zutreffend, allerdings nicht in ihrer ursprünglich gedachten eindeutigen Einheits- oder gar

---

<sup>37</sup> Diese Entwicklung wurde bereits um 1900 vom deutschen Philosophen Georg Simmel, einem der Begründer der Soziologie, diagnostiziert.

<sup>38</sup> René Huyghe bietet in seinem Werk *Les signes du temps et l'art moderne* (Paris 1985) einen komplexen Befund hinsichtlich des Bereichs der bildenden Kunst.

Äquivalenzbeziehung und Ausschließlichkeit. Denn auch die Darstellung des Häßlichen, zumal wenn sie auf einer positiven ethisch-weltanschaulichen Basis erfolgt, kann im Fühlen des Betrachters positive Entsprechungen hervorrufen.

Nicht nur das Kunstschöne, sondern auch das Naturschöne kann positive ethische Wirkungen beziehungsweise Entsprechungen induzieren. Dabei kann der Schwerpunkt entweder mehr auf dem Vorgang menschlicher Kultivierung, mentaler Verarbeitung oder Projektion oder aber in Strukturen der Natur selbst liegen. Letzteres wäre etwa bei regelmäßigen, zumeist mathematisch beschreibbaren Strukturen (goldener Schnitt) der Fall, die vom Menschen als harmonisch empfunden werden und so die Basis für ethische Gefühle und Vorstellungen sein können. Als Analogon beziehungsweise Vorstufe ästhetisch-ethischer Entsprechungen kann ästhetisches Verhalten bei Tieren angesehen werden, das zumeist im Zusammenhang mit der Partnerwerbung steht.

Eine aktuelle Variante der Beziehung zwischen Naturästhetik und Ethik wird in der Forderung zeitgenössischer Philosophen nach einer Renaissance der ersteren als Heilmittel gegen die durch naturwissenschaftlich-technische Verdinglichung der Natur bedingte Entfremdung von Natur und Mensch deutlich.<sup>39</sup>

Alles diese Phänomene und Befunde und nicht zuletzt die in der gesamten Tradition von Kunsttheorie und Ästhetik durchgängige Verbindung der beiden Bereiche weisen darauf hin, daß diese in gewisser Hinsicht als anthropologische Konstante gelten darf.

---

<sup>39</sup> So in: Meinberg, Eckhard: Homo oecologicus. Das neue Menschenbild im Zeichen der ökologischen Krise. Darmstadt 1995, S. 89ff..